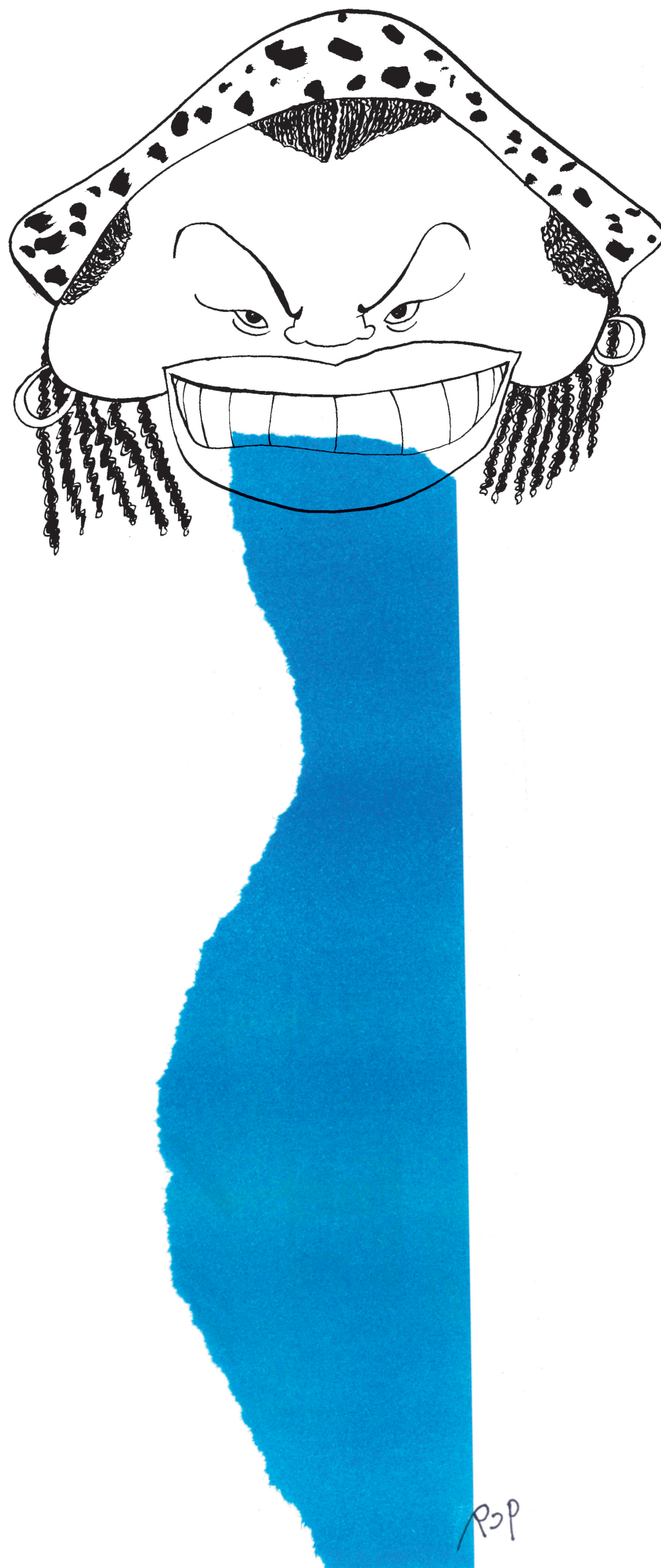


toni morrison

Elisa Schappell (Con material adicional de Claudia Brodsky Lacour), 1993

Toni Morrison detesta que la califiquen de "escritora poética". Aparentemente, piensa que la atención que se ha prestado al lirismo de su obra marginaliza su talento y niega a sus historias toda potencia y resonancia. Como una de las pocas novelistas cuya obra ha sido aclamada tanto popular como críticamente, puede permitirse el lujo de decidir qué elogios aceptar. Pero no rechaza todas las clasificaciones y, en realidad, adopta el título de "escritora negra". Su capacidad de transformar individuos en fuerzas e idiosincrasias en inevitabilidades ha inducido a algunos críticos a llamarla "la D. H. Lawrence de la psiquis negra". También es una maestra de la novela pública, ya que examina las relaciones entre las razas y los sexos y la lucha entre la civilización y la naturaleza, combinando al mismo tiempo el mito y lo fantástico con una profunda sensibilidad política.

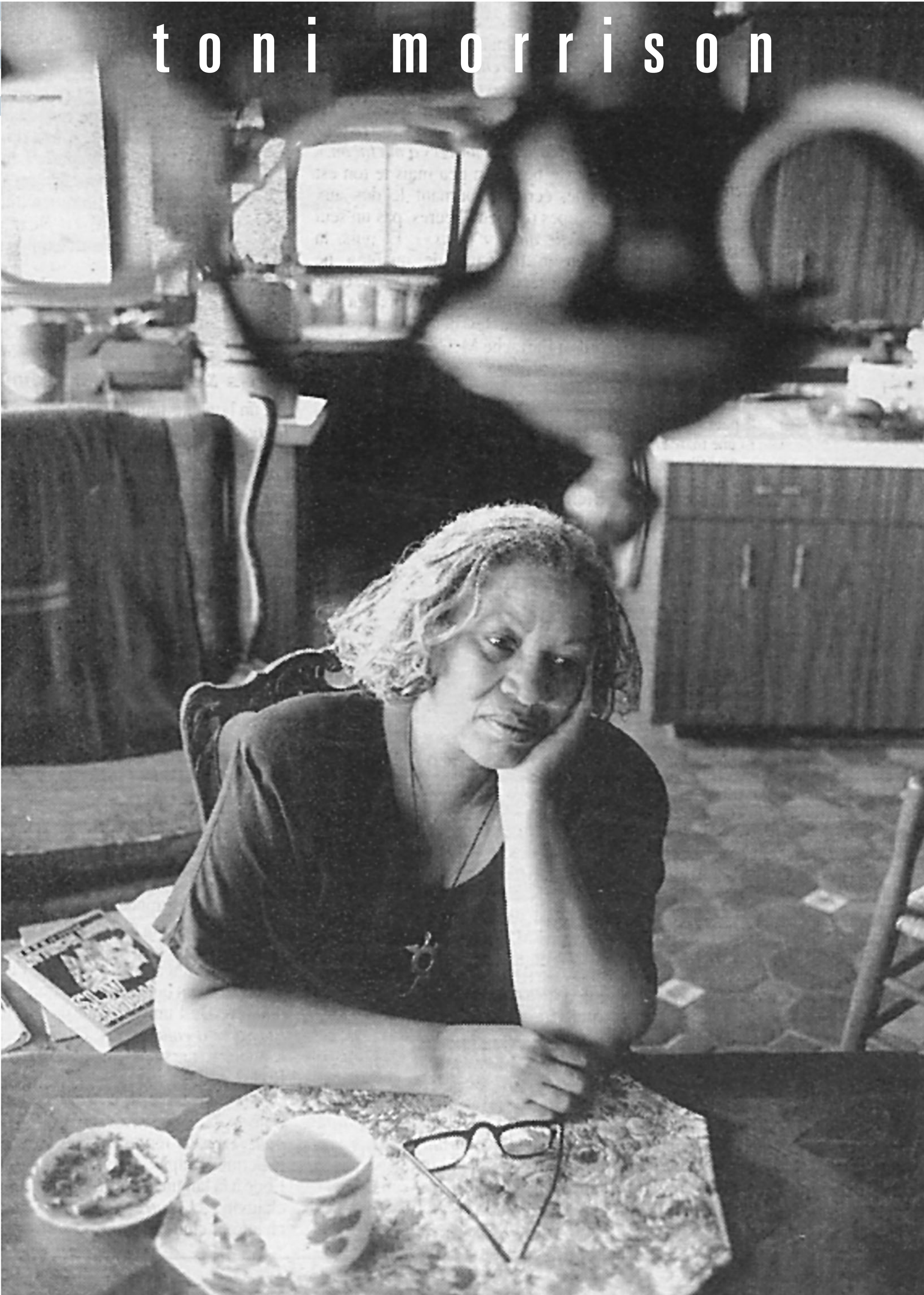
Nacida como Chloe Wofford en 1931, en Lorain, Ohio, una ciudad metalúrgica situada en las riberas del lago Erie, Morrison sitúa muchas de sus novelas en el Medio Oeste, en parte porque eso es lo que ella conoce, pero, más importante aún, porque la experiencia negra que desea dramatizar no es la estereotipada experiencia del gueto de la ciudad ni la de la plantación del sur profundo. Fue en Lorain donde aprendió la importancia de la comunidad, que ha descripto como "un sistema de apoyo y un martillo". Creció escuchando cuentos folklóricos de naturaleza sobrenatural y su propia abuela tenía un libro de sueños que, según creía, le permitía predecir el futuro. Pero fue el padre de Morrison quien le enseñó a mirar el mundo críticamente y a cuestionar los estándares blancos de belleza y de éxito. Tuvo tres empleos durante la Depresión y aprendió a desconfiar "de cada palabra y de cada gesto de todos los hombres blancos de la Tierra".

Después de graduarse en la Universidad Howard, donde adquirió el apodo Toni, fue a graduarse en inglés en la Universidad de Cornell. Después enseñó en la Universidad del Sur de Texas y en Howard. Mientras estaba en Howard, participó en un taller informal de escritores al que llevó "la vieja basura" que había escrito en el colegio secundario hasta que se le agotó la reserva, y se vio obligada a componer una nueva historia, el relato de una muchacha negra que sueña con tener ojos azules. Este relato se convirtió en la primera novela de Morrison, *Ojos azules*, publicada en 1969. En el momento en que se publicó su primer libro, Morrison tenía treinta y ocho años, era divorciada y había cambiado Howard por un empleo como editora de libros de texto en Random House. Más tarde, se convirtió en editora de la división de libros comerciales, concentrándose en incluir libros de americanos negros tales como Toni Cade Bambara, Gayle Jones, Angela Davis y Muhammed Ali. Simultáneamente, encontró tiempo para escribir ensayos, crítica y dos novelas. En 1977, su tercera novela, *La canción de Salomón*, fue elegida como favorita del Club del Libro del Mes (la primera novela de un escritor negro que se elegía desde *Native Son*, de Richard Wright, en 1940) y ganó el premio del Círculo Nacional de Críticos de Libros. Sólo entonces la autora decidió abandonar su empleo y "comprometerse verdaderamente" con la escritura. En 1988, su quinta novela, *Beloved*, ganó el Premio Pulitzer. Su novela más reciente, *Jazz,* es una improvisación literaria que ha cosechado grandes elogios críticos. Toni Morrison, que ha enseñado literatura norteamericana y escritura creativa en la Universidad de Princeton durante los últimos cuatro años, se enteró, justo en el momento en que esta entrevista entraba en prensa, de que había sido nominada receptora del Premio Nobel de Literatura de 1993.

Hablamos con Toni Morrison una tarde de domingo, en verano, en el frondoso campus de la Universidad de Princeton. La entrevista se llevó a cabo en la oficina de la autora, decorada con un gran grabado de Helen Frankenthaler, dibujos en tinta y lápiz que un arquitecto hizo de todas las casas que aparecen en sus libros, fotografías, algunas cubiertas de libros enmarcadas y una nota de disculpa de Hemingway dirigida a ella... una falsificación con la intención de bromear. Sobre su escritorio hay una taza de té azul con la imagen de Shirley Temple, llena de los lápices número dos que Morrison usa para escribir sus primeras versiones. En el alféizar de la ventana, colgadas, se ven algunas plantas. Hay una cafetera lista y tazas. A pesar del techo alto, del enorme escritorio y de las mecedoras de alto respaldo, el cuarto da la misma cálida sensación que una cocina, tal vez porque hablar con Morrison sobre la escritura es la clase de conversación íntima que suele mantenerse en una cocina; o tal vez haya sido por el hecho de que, cuando muestra energía empezó a flaquear, ella hizo aparecer mágicamente unas jarras de jugo de bayas. Sentimos que Morrison nos había permitido entrar en un santuario y que, por sutilmente que fuera, ella controlaba absolutamente la situación.

Afuera, los altos doseles de las hojas de roble filtraban la luz del sol, veteando su oficina blanca con manchas de luz amarilla. Morrison se sentó ante su gran escritorio que, a pesar de sus disculpas por el "desorden", se veía bien acomodado. Había pilas de libros y de papeles sobre un banco pintado, contra la pared. La autora es más menuda de lo que imaginamos y su cabello, gris y plateado, está peinado en delgadas trenzas aceradas que le llegan justo hasta los hombros. Ocasionalmente, en el transcurso de la entrevista, Morrison permitió que su voz sonora y grave desembocara en una sonora carcajada, y puntuó algunas afirmaciones con una palmada sobre el escritorio. Casi sin transición, puede pasar de condenar la violencia en los Estados Unidos a criticar alegremente a los conductores de los shows de conversaciones de la TV que, según confiesa, busca en los canales a última hora, suponiendo que ya ha cumplido con su trabajo del día.

toni morrison



¿Usted escribe para saber exactamente lo que siente acerca de un tema?

–No, yo sé lo que *siento*. Mis sentimientos son el resultado de prejuicios y convicciones, como los de todo el mundo. Pero estoy interesada en la complejidad, en la vulnerabilidad de una idea. No es: “Esto es lo que creo”, porque eso no sería un libro, sino tan sólo un tratado. Un libro es: “Esto puede ser lo que creo, pero supongamos que esté equivocada... ¿qué podría ser?”. O: “No sé qué es, pero me interesa descubrir qué podría significar para mí, y también para otra gente”.

–¿De niña sabía que quería ser escritora?

–No. Quería ser lectora. Pensaba que todo ya había sido escrito, o que lo sería. Sólo escribí el primer libro porque pensé que no existía, y quería leerlo cuando lo terminara. Soy una buena lectora. Adoro leer. En realidad, eso es lo que hago. Entonces, si es algo que puedo leer, ése es el mayor elogio que se me ocurre. La gente dice: “Escribo para mí”, y suena tan horriblemente narcisista, pero en cierto sentido si una sabe cómo leer la propia obra –es decir, con la necesaria distancia crítica–, eso la convierte en mejor escritora y en mejor editora. Cuando enseño escritura creativa, siempre hablo de que hay que aprender a leer la propia obra. No me refiero a disfrutar de ella porque una la escribió, me refiero a distanciarse de ella y a leerla como si fuera la primera vez que una la ve. Crítica en ese sentido. No dejarse envolver por las maravillosas cosas que una escribió y todo eso...

–¿Tiene a su público en mente cuando se sienta a escribir?

–Sólo a mí misma. Si llego a algún punto en el que me siento insegura, busco confirmación en los personajes. Para entonces, los personajes y yo estamos tan próximos que ellos mismos pueden decirme si la exposición de sus vidas es auténtica o no. Pero hay muchas cosas que tan sólo yo puedo decidir. Después de todo, se trata de mi obra. Tengo que asumir toda la responsabilidad, tanto si la hago bien como si la hago mal. Si la hago mal, no es tan terrible, pero es terrible hacerla mal y pensar que se ha hecho bien. Recuerdo que me pasé todo un verano escribiendo algo que me tenía muy impresionada, pero no pude volver a eso hasta el invierno. Volví al trabajo confiando en que esas cincuenta páginas eran verdaderamente de primera, pero cuando las leí, cada una de ellas era espantosa. Era verdaderamente algo mal concebido. Sabía que podía rehacerlo todo, pero no podía recuperarme del hecho de que había pensado que era algo tan bueno. Y eso asusta, porque cuando a una le pasa eso, significa que no sabe nada.

–¿Qué es lo que era tan malo?

–Era pomposo. Pomposo y poco deseable.

–He leído que usted empezó a escribir después de su divorcio, como manera de combatir su soledad. ¿Fue de ese modo, y ahora escribe por otras razones?

–Diría que sí. Suena más simple de lo que fue. Yo no sé si escribía por esa razón o por otra, o por alguna que ni siquiera sospecho. Sé que no me gusta estar aquí si no tengo algo para escribir.

–¿A qué se refiere con “aquí”?

–Me refiero al mundo. Para mí no es posible dejar de advertir la increíble violencia, la voluntaria ignorancia, el dolor por el hambre de otras personas. Siempre soy consciente de eso, aunque un poco menos en ciertas circunstancias... cuando ceno con buenos amigos, con otros libros. Enseñar cambia las cosas, pero no es suficiente. La enseñanza podría convertirme en alguien complaciente, inconsciente, en vez de ser parte de la solución. Así que lo que me hace sentir que pertenezco a este lugar, a este mundo, no es la docente, no es la madre, no es la amante sino lo que ocurre en mi mente cuando escribo. Entonces sí pertenezco al mundo, y entonces todas las cosas que son dispares e irreconciliables pueden ser útiles. Puedo hacer las cosas tradicionales que los escritores siempre dicen que hacen, que es extraer orden del caos. Aun cuando una esté reproduciendo el desorden, es soberana para hacerlo. Abrirse paso laboriosamente en la obra es extremadamente importante... para mí es más importante que publicarla.

–Y si no lo hiciera... entonces el caos...

–Entonces yo sería parte del caos.

–¿Cuándo le resultó claro que su talento era la escritura?

–Muy tardíamente. Siempre pensé que probablemente fuera apta, porque la gente solía decírmelo, pero tal vez el criterio de los demás no fuera el mío. Así que no me interesaba mucho lo que decían. No significaba nada para mí. Fue en la época en que estaba escribiendo *La canción de Salomón*, el tercer libro, cuando empecé a pensar que escribir era la parte central de mi vida. Otras mujeres ya lo han dicho antes que yo, pero para una mujer, decir “Soy escritora” es muy difícil.

–¿Por qué?

–Bien, *ahora* ya no es difícil, pero sin duda lo fue para mí, y para las mujeres de mi generación o de mi clase o de mi raza. No sé si todas estas cosas están incluidas, pero el punto es que una se sale del rol de género. Una no está diciendo: “Soy una madre, soy una esposa”. O, si se está dentro del mercado laboral: “Soy docente, soy editora”. Cuando una se desplaza a “escritora”, ¿qué se supone que significa eso? ¿Es un trabajo? ¿Es una manera de ganarse la vida? Es una penetración en un terreno con el que una no está familiarizada... en el que una no tiene ascendencia. En esa época por cierto que yo no conocía personalmente a ninguna otra escritora que hubiera sido exitosa: parecía más bien una reserva masculina. Así que una espera ser una persona poco importante, en los límites. Es casi como si una necesitara permiso para escribir. Cuando leo biografías y autobiografías de mujeres, y hasta crónicas de cómo empezaron a escribir, casi todas incluyen una anécdota que relata el momento en que alguien les dio permiso para escribir. Una madre, un esposo, un profesor... alguien les dijo: “Okay, adelante... tú puedes hacerlo”. Y eso no significa que los hombres nunca hayan necesitado eso; frecuentemente cuando son muy jóvenes algún mentor les dice: “Tú eres bueno”, y así despegan. El derecho a escribir es algo que dan por hecho. No para mí. Todo fue muy extraño. Entonces, aunque sabía que escribir era central en mi vida, que allí era donde estaba mi mente, lo que me producía mayor deleite y me planteaba el mayor desafío, no podía decirlo. Si alguien me preguntaba: “¿A qué te dedicás?”, yo no respondía: “Oh, soy escritora”, sino que decía: “Soy editora, o docente”. Porque cuando una conoce gente y va a almorzar, si preguntan “¿A qué te dedicás?”, y una dice “Soy escritora”, eso los obliga a pensar, y después preguntan: “¿Qué has escrito?”. Y después, eso les gusta o no les gusta. La gente se siente obligada a que le guste o no le guste, y a decirlo. Es perfectamente correcto odiar mi obra. De verdad. Yo tengo amigos íntimos cuya obra aborrezco.

–Usted habló del permiso para escribir. ¿Quién se lo dio?

–Nadie. El permiso que yo necesitaba era el de tener éxito. Nunca firmé un contrato hasta no tener un libro terminado, porque no quería que la escritura se convirtiera en un deber. Un contrato significaba que alguien esperaba el libro, que yo *tenía* que hacerlo, y que ellos podían exigírmelo. Podían hacerme planteos, y a mí no me gusta eso. Al no firmar contrato, lo escribo, y si quiero que lo vean, lo muestro. Es algo que tiene que ver con la autoestima. Estoy segura de que durante años usted ha escuchado a escritores que construyen ilusiones de libertad, cualquier cosa con tal de tener la ilusión de “es todo mío”, y “sólo yo puedo hacerlo”. Recuerdo haber escrito una introducción para Eudora Welty, donde decía que nadie más que ella podría haber escrito esos relatos, implicando que con respecto a la mayoría de los libros tengo la sensación de que en algún momento alguien los hubiera escrito *de todas maneras*. Pero hay algunos escritores sin los cuales ciertas historias jamás se hubieran escrito. No me refiero al tema o la narración sino tan sólo a la manera en que las escribieron... la mirada verdaderamente única.

–¿Quiénes son algunos de ellos?

–Hemingway entra en esa categoría. Flannery O’Connor, Faulkner, Fitzgerald...

–¿Usted no ha criticado la manera en que estos autores describieron a los negros?

–¡No! ¿Yo, crítica? Todo el tiempo me he dedicado a revelar cómo imaginan los escritores blancos a la gente negra, y algunos de ellos lo hacen de manera brillante. Faulkner era brillante en eso. Hemingway lo hizo pobremente en algunos momentos y de manera brillante en otros.

–¿Cómo es eso?

–Al no usar personajes negros, sino usando la estética de los negros como anarquía, como libertinaje sexual, como desviación. En su último libro, *The Garden of Eden*, la heroína de Hemingway se vuelve cada vez más negra. La mujer que se está volviendo loca le dice a su esposo: “Quiero ser tu pequeña Reina Africana”. La novela se potencia de esa manera: “Su pelo blanco y su piel negra, negra”... casi como una fotografía de Man Ray. Mark Twain habló de la ideología racial de la manera más poderosa, elocuente e instructiva que he leído nunca. Edgar Allan Poe no lo hizo. Amaba la supremacía blanca y la clase de los dueños de plantación, y deseaba ser un caballero, y apoyaba todo eso. No lo cuestionó ni lo criticó. Lo que resulta excitante de la literatura norteamericana es ese asunto de cómo los escritores dicen cosas por debajo y alrededor de sus historias. Piense en *Pudd’nhead Wilson* y en todas esas inversiones de lo que es la raza, cómo a veces nadie puede distinguirlas, o la excitación del descubrimiento. En *Absalón, Absalón,* Faulkner se pasa todo el libro rastreando la raza y una no puede encontrarla. Nadie puede verla, ni siquiera el personaje que *es* negro puede verla. Armé ese curso para mis estudiantes, que me llevó una eternidad, que fue rastrear todos los momentos de desinformación, parcial o no, en los que un hecho o clave racial *aparentemente* aparece, pero no llega a concretarse. Yo simplemente quería consignarlo. Hacía una consignación de su aparición, de su encubrimiento y de su desaparición en cada página... ¡quiero decir en cada frase! Todo, y les di esa clase. ¡Mis estudiantes se durmieron! Pero yo estaba tan fascinada en el aspecto técnico. ¿Sabe lo difícil que es retener esa clase de información pero aludiendo, sugiriéndola todo el tiempo? ¿Y después revelarla con el objeto de decir que de todos modos ese *no* era el punto? Técnicamente resulta asombroso. Como lectora, una se ve obligada a buscar una gota de sangre negra, que significa todo y nada. La demencia del racismo. Entonces la estructura es el argumento. No lo que éste o aquél dicen... es la *estructura* del libro, y una está allí persiguiendo esta cosa negra que no se encuentra en ninguna parte y que sin embargo marca toda la diferencia. Nadie ha hecho nunca algo así. Entonces, cuando critico, lo que digo es: no me importa si Faulkner es un racista o no; personalmente no me importa, pero me fascina lo que significa escribir así.

–¿Y por qué no querría decir: “La mujer negra salió de la tienda”?

–Bueno, se puede, pero tiene que ser importante que ella sea negra.

–¿Y qué ocurre con *The Confessions of Nat Turner?*

–Bien, allí tenemos un personaje demasiado consciente de sí mismo que dice cosas como: “Miré mi mano negra”. O: “Me desperté y me sentí negro”. Eso está en la mente de Bill Styron. El se siente potente en la piel de Nat Turner... en ese lugar que a él le resulta exótico. Entonces también nos resulta exótico cuando lo leemos, eso es todo.

–Cuando usted crea un personaje, ¿lo extrae completamente de su imaginación?

–Nunca uso a alguien que conozco. En *Ojos azules* creo que usé ciertos gestos y diálogos de mi madre en algunos lugares, y un poco de geografía. No he vuelto a hacerlo desde entonces. Verdaderamente soy muy concienzuda con eso. Nunca baso un personaje en alguien. No hago lo que hacen muchos escritores.

–¿Por qué?

–Por esa sensación que tienen los artistas –los fotógrafos más que nada, y los escritores– de que están actuando como súcubos... ese proceso de tomar algo que está vivo y usarlo para los propios propósitos. Es algo que se puede hacer con los árboles, las mariposas o los seres humanos. Construir una pequeña vida para una rapiñando las vidas de otras personas es una cuestión importante y tiene implicancias éticas y morales.

En ficción, me siento más inteligente, y más libre y más entusiasmada cuando mis personajes son gente totalmente inventada. Eso es parte de la excitación. Si están basados en otra persona, en cierto modo es como una infracción de *copyright*. Esa persona es *dueña* de su vida, tiene patente sobre ella. Es una vida que no debería estar disponible para la ficción.

–Hay tan pocas novelas sobre mujeres que tienen amistades intensas con otras mujeres. ¿Por qué cree que es así?

–Porque ha sido una relación desacreditada. Cuando estaba escribiendo *Sula*, todo el tiempo tenía la impresión de que para la mayoría de la población femenina una amiga era considerada una relación secundaria. Lo primario era la relación entre un hombre y una mujer. Las mujeres, las amigas, eran siempre relaciones secundarias cuando el hombre no estaba allí. A causa de esto, existe todo un conjunto de mujeres a las que no les gustan las mujeres y prefieren a los hombres. Tuvieron que enseñarnos a gustarnos entre nosotras. La revista *Ms.* fue fundada sobre la premisa de que debíamos dejar de quejarnos unas de otras, de odiarnos, de luchar entre nosotras y de unirnos a los hombres en la condenación de nosotras mismas... un ejemplo típico de lo que hace la gente dominada. Esa es una gran educación. Cuando gran parte de la literatura era así... cuando una leía sobre mujeres juntas (no lesbianas, o las que han establecido largas relaciones encubiertamente lesbianas, como en la obra de Virginia Woolf), es una visión claramente masculina de las mujeres juntas. Usualmente, las mujeres están dominadas por los hombres –como algunos de los personajes de Henry James– o están hablando sobre hombres, como las amigas de Jane Austen... hablando sobre quién se casó y cómo se casó, y así vas a perderlo, y creo que ella lo ama y cosas así. Tener mujeres heterosexuales que son amigas, y que sólo hablan de sí mismas con la otra, me pareció algo muy radical cuando se publicó *Sula*, en 1971... pero ahora ya no es radical.

–Se está volviendo algo aceptable.

–Sí, y se volverá algo aburrido. Será exagerado, y como siempre, terminará en cualquier parte.

–¿Por qué a los escritores les resulta tan difícil escribir sobre sexo?

–Es difícil escribir sobre sexo porque no es suficientemente *sexy*. La única manera de escribir sobre sexo es escribir poco. Permitir que el lector ponga en el texto su propia sexualidad. Por lo general, admiro a un escritor que escribe sobre sexo de manera elusiva. Hay demasiada información. Si una empieza a decir “la curva de...”, muy pronto suena como si fuera un ginecólogo. Sólo Joyce se salvó de eso. Dijo todas esas palabras prohibidas. Dijo *concha*, y eso fue chocante. La palabra prohibida puede ser provocativa. Pero al cabo de un tiempo se vuelve monótona en vez de excitante. Siempre es mejor menos. Algunos escritores creen que si usan palabras sucias ya lo han logrado. Es algo que funciona durante un breve período y para una imaginación muy joven, pero al poco tiempo ya no es efectivo.

–Una manera de lograr ese propósito, estructuralmente, es tener varias voces hablando en cada libro.

–Es importante no tener una visión totalizadora. En la literatura norteamericana, hemos sido tan totalizados... como si sólo hubiera una única versión. No somos un único bloque de personas que siempre se comportan de la misma manera.

–¿Eso es lo que usted quiere decir con “totalizados”?

–Sí. Una opinión definitiva o autoritaria de alguien que habla por nosotros. Ninguna singularidad, ninguna diversidad. Trato de dar credibilidad a toda clase de voces, profundamente diferentes entre sí. Porque lo que me impresiona de la cultura afronorteamericana *es* su variedad. En gran parte de la música contemporánea, todo suena igual. Pero cuando se piensa en la música negra, se piensa en la diferencia entre Duke Ellington y Sidney Betchet, o Satchmo, o Miles Davis. No suenan igual, pero una sabe que son todos intérpretes negros, por alguna cualidad que hace que una advierta: “Oh, sí, esto es parte de algo llamado tradición musical afronorteamericana”. No hay ninguna cantante negra, popular, de jazz, de blues, que suene como otra. Billie Holiday no suena como Aretha, no suena como Nina, no suena como Sarah, no suena como ninguna de ellas. Son verdadera y poderosamente diferentes. Y le dirán que no hubieran logrado nada como cantantes si sonaban como otra. Si aparece alguien que suena como Ella Fitzgerald, todos dirán: “Oh, ya tenemos una así...”. Me resulta muy interesante la manera en que estas mujeres tienen esa imagen distinta, inconfundible. Me gustaría escribir así. Me gustaría escribir novelas que fueran inconfundiblemente mías, pero que no obstante encajen primero dentro de la tradición afronorteamericana y, después, en esa cosa llamada literatura.

–¿Primero afronorteamericanas?

–Sí.

–¿No en la literatura general?

–Oh, sí.

–¿Por qué?

–Porque es más rica. Porque tiene fuentes más complejas. Se basa en algo más cercano al borde, es mucho más moderna. Tiene futuro humano.

–¿No preferiría que se la conociera como un gran exponente de la literatura en vez de como una escritora afronorteamericana?

–Para mí es muy importante que mi obra sea afronorteamericana: si se asimila a una corriente mayor, tanto mejor. Pero no deben *pedirme* que yo lo haga. Nadie se lo pide a Joyce. Tampoco a Tolstoi. Quiero decir, todos ellos pueden ser rusos, franceses, irlandeses o católicos, escriben a partir del lugar de donde proceden, y yo también. Simplemente ocurre que el espacio para mí es afronorteamericano; podría ser católico, podría ser del Medio Oeste. También soy esas cosas, y todas ellas son importantes. ▮

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

OBJETOS COMUNES

En el cuadro 2 se encuentran escondidos 5 objetos iguales a los del cuadro número 1. ¿Puede encontrarlos?

CORRESPONDENCIAS

*Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que corresponda, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción **1** le corresponde la **C**, esta relación no se repite en el resto del juego.*

Vivir y morir en el cine

☐ **1.** "Vivir y dejar morir"
☐ **2.** "Volver a morir"
☐ **3.** "Vivir y morir en L.A."
☐ **4.** "¡Viven!"

A. Ethan Hawke
B. Willem Dafoe
C. Roger Moore
D. Kenneth Branagh

Accidentes geográficos

☐ **1.** Fiordo
☐ **2.** Istmo
☐ **3.** Bahía
☐ **4.** Arrecife

A. Antiguo valle glaciar invadido por el mar
B. Estrecha lengua de tierra que une dos continentes o una península con un continente
C. Roca o grupo de rocas casi a flor de agua en el mar
D. Penetración del mar en la costa

El barroco en la literatura

☐ **1.** Baltasar Gracián
☐ **2.** Francisco de Quevedo y Villegas
☐ **3.** Pedro Calderón de la Barca
☐ **4.** Luis de Góngora

A. "Los sueños"
B. "El criticón"
C. "La vida es sueño"
D. "Las soledades"

Circuitos para carreras automovilísticas

☐ **1.** Indianápolis
☐ **2.** Magny Cours
☐ **3.** Monza
☐ **4.** Silverstone

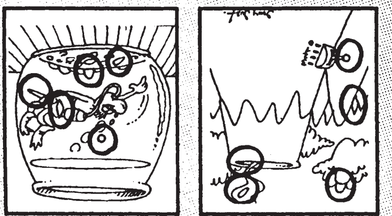
A. Italia
B. Gran Bretaña
C. Francia
D. Estados Unidos

CRIPTOFRASE

1	2		3 L	4	1		5	4	3	2	6
2	7	4	1		8 Y		3	4	1		7
2	9	10	6	2	11	2	7	4	1		11
12 U	9	13	14	10		15 M	14	1		5	9
13	9	16	4	1	4	1 ,		15	14	1	
11	9	3	2	7	9	1		1	9	13	2
14	15	4	1		6	4	17	4	1 .		

SOLUCIONES

OBJETOS COMUNES



CRIPTOFRASE

"Si los políticos y los científicos fueran más perezosos, más felices seríamos todos." Evelyn Waugh

CORRESPONDENCIAS

Vivir y morir en el cine: 1-C, 2-D, 3-B, 4-A. **Accidentes geográficos:** 1-A, 2-B, 3-D, 4-C. **El barroco en la literatura:** 1-B, 2-A, 3-C, 4-D. **Circuitos**